قصة بهرام جور و آزاده منفذة على براد معدني من الدكن بالهند محفوظ بمتحف سلار جانج

(دراسة آثرية فنية)

أ.د /محمود إبراهيم حسين
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة
أ.د / جمال عبد الرحيم
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة
هبه سيد عبد العزيز محمد مؤمن
مفتشة آثار بالادارة العامة للقاهرة التاريخية –وزارة الآثار والسياحة

الملخص:

لاقت الصناعات المعدنية قدراً كبيراً من لدى سلاطين المسلمين في الدكن , وقد ساعد على ذلك الرعاية الفنية التي أصبغها هؤلاء السلاطين على الفن والفنانين من المسلمين والهندوس, إلى جانب توافر المواد الخام التي تحتاجها هذه الصناعة.

وقد تنافس صناع المعادن في أقليم الدكن على إنتاج قطع فنية فريدة وشديدة الإتقان حرصاً منهم على إرضاء الحاكم وذوقه العام، فقد كانت المنتجات المعدنية تصنع في الورش الملكية وكانت معظم منتجاته مخصصة لصالح البلاط الملكي وقصور النبلاء ورجال الطبقة العليا، وقد تأثرت الاشغال المعدنية الدكنية بالاشغال المغولية الهندية وكذلك بمنتجات إيران ، ويظهر ذلك على الموضوع التصويري الذي ظهر على براد من الفضة والذي أستخدم في صناعته أسلوب الطرق أو الضغط، وأستخدم في زخرفة التحفة موضوع الدراسة الحفر البارز لتنفيذ عناصرها الزخرفية ،وهو أحد أساليب فن الحفر وكان الاكثر أنتشاراً على التحف المعدنية و نجد الفنان الدكني قد تأثر بشكل كبير بالتصوير الايراني، فتعكس العناصر الزخرفية القصة الإيرانية الشهيرة بملحمة الفردوسيالمعروفة بالشاهنامة، قصة بهرام جور وآزده وهي تحمل الثور وتتسلق به سلم منزل،وقد التزم الفنان الدكني في تنفيذ موضوع التصويرة من وجهة نظر التعاليم الاسلامية مع حَرص الفنان الدكني على الالتزام بمضمون القصة التي وردة بالشاهنامة ، فقد زأدت التأثيرات الايرانية علي المنتجات الفنية الدكنية ظهوراً وأصبحت الصلات الإيرانية الدكنية أكثر قوة مع اعتناق أغلب سلاطين الدكن المذهب الشيعي، مما أفضي إلى وضع الإيرانيين والممالك الدكنية في كفة واحدة ضد أباطرة المغول السنيين في شمال الهند، الأمر الذي أصبح معه الفنانون الدكنيون أكثر مهارة في تبني موضوعات إيرانية بعد صياغتها في قوالب خاصة بالدكن الا أن العديد من المنتجات الدكنية تميزت بطابعها الفني الرائع البهي.

الكلمات الدالة:الدكن – بيدرا- كلكندة – الجامة - الباتكا – الكربا – قلنسوة .

Summary

Metal works flourished much at the sultans of Muslim's in the canton of el Deccan but this flourishing had many reasons, one of these reasons is artistic patronage of the sultans and also abundance of the industry's materials.

The Metal works competed in this canton to produce unique master pieces for making sati's faction of the sultan , its mentioned that these pieces were produced in the sultans workshop so the most of these pieces were made for the sultans the nobel men and men of high class, IndianMughal and Persian Metal works had influences on the Deccan's Metal works , we can give an example wherethe research has a tea kettle made of silver , this object is bearing a depiction of BehramGur and azada with a fox climbing the ladder of a house and this story was taken from shahnama , the decoration of this object was carved in high relief , through this depiction , we can notice the Persian influence , not only this object but also we found many Deccan objects were bearing the Persian influence.

So , we found the relations between Iran and the canton of Deccan became Shiite because of this , the artists of Deccan decorated most of their objects in Persian depictions .

المقدمة:

يعد فن التصوير الإسلامي من أهم الفروع التي أنبثق من الفن الأسلامي بمكوناته الفنية والجمالية والروحية والفكرية، ليبهر المُتلقين من الشرق والغرب بروعته وجماله، وقد جاء وليداً لثراء روحي وعلمي أشتغل عليه الفنان المسلم بشكل عام والفنان الدكنيبشكل خاص الذي فهم الدين الاسلامي عقيدة وعبادة وقيماً وسلوكاً فترجم ذلك وجسده فنياً إلى رؤية فنية تحمل قيم جمالية وبصرية خالصة.

وسوف يسهم دراسة وعرض العناصر الزخرفية والمنظر التصويري المنفذ على التحفة المعدنية التي نحن بصدد درأستها في أبراز وتحديد المعالم والاسس التي ينبغي تحققها في بناء الصورة وكيفية معالجة التغيرات الفنية، وتوظيفها في بناء تكوينات مختلفة لتحقيق الاسس العامة، ولتكوين الصورة وتنمية الاحساس بالقيم الفنية لدي متلقيها، وبالتالي تصبح الصورة مدخل لتذوقها والارتقاء بالذوق العام وثراءه.

إشكالية البحث وأهدفه:

يهدف هذا البحث للكشف عن المنظر التصويري والعناصر الزخرفية الموجودة على التحفة المعدنية ، موضوع الدراسة والتعرف على مظاهر الحضارة الاجتماعية والفكرية لإقليم الدكن، وابراز لمحة قيمة عن الحياة الفنية السائدة في ذلك العصر، والكشف عن الخصائص الفنية والابداعية للشكل المرسوم على التحفة.

أهمية موضوع البحث وأصالته :

يوضح كيف نجحصُناع المعادن بالدكنأن يكشفوا عن الغرض الجمالي والوظيفة للتحفة المعدنية من خلال المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية .

أوضحت الدراسة الدور الوظيفي الذي تقوم به التحفة، وزاد من أهمية الموضوع ابراز مدي التأثر والتأثير بالقصص الأدبية و الأسطورية بالفن الإيراني، وعلاقة ذلك بالفن والزخارف علي التحف المعدنية الهندية ولا سيما من الدكن .

منهجية البحث:

ركزت منهجية البحث حول المحاور التالية:

- المقدمة .
- تمهيد .
- المبحث الأول :التعرف على التحفة وأهميتها وطريقة صناعتها و أساليب زخرفتها.
- المبحث الثاني :.الدراسة الوصفية .
- المبحث الثالث : الدراسة التحليلية.
- النتائج.

التمهيد:

شهد أقليم الدكن في العصر الاسلامي تطوراً ملحوظاً في فن صناعة التحف التطبيقية، وعلي رأسها التحف المعدنية، التى وصلت إلى درجة عالية من النضوج والابداع الفني، وقد جاء هذا الابداع نتيجة لما تميزت به المنتجات المعدنية من أهتمام ورعاية الطبقة الحاكمة، وأمدادهم بكل ما يحتاجون اليه من مواد خام لازمة لانتاج أعمالهم الفنية.

وقد تنافس صناع المعادن في أقليم الدكن على إنتاج قطع فنية فريدة وشديدة الإتقان حرصاً منهم على إرضاء الحاكم وذوقه العام، ويظهر ذلك على الموضوع التصويري الذي ظهر على براد من الفضة موضوع الدراسة.

المبحث الاول:-

***التعرف على التحفة وأهميتها وطريقة صناعتها و أساليب زخرفتها:**

التاريخ: تنسب التحفة للقرن القرن12هـ/أواخر القرن 18م

نوع التحفة: براد

المادة الخام: فضة

مكان الصناعة: بيدرا

مكان الحفظ:متحف سلار جانج salarjung

المصدر:لم تنشر من قبل ،تصوير بمعرفة الباحث

طريقة الصناعة:



***عملية التخمير:**

تعني تسخين المعدن إلي درجة الأحمرار ثم تركه ليبرد ببط مما ينتج عنه نقص في صلابة المعدن، أي أنه يصبح طرياً قابلاً للطرق والتشكيل، ويجب أن يكون التسخين متدرجاً لتجنب التمدد غير المتساوي (محمد أحمد زهران 1965).

***الطرق :**

أستخدم في صناعة هذه التحفة أسلوب الطرق، والطرق هو مصطلح يطلق على عملية طرق المعدن اللدن إلى صفائح مستوية قبل القطع والتشكيل(عبد العزيز صلاح 1991)، حيث تعتمد المطروقات أثناء تشكيلها على خاصية قابلية المعدن للتشكيل1981 (Colyer Ross (H)، وترتيب المعادن حسب قابليتها للطرق من الأقل إلى الإكثر : الحديد- القصدير –النحاس- الفضة-الذهب(ناصف عبد السيد1999).

والطرق من العمليات الصناعية التي تمر بها التحفة المعدنية حتي تصل إلى شكلها النهائي، وتتم هذه العملية بتثبيت الصفيحة المعدنية على السندال المناسب، ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الشاكوش الصغير أو الدقماق(عبد العزيز صلاح 1991)، والهدف من عملية الطرق هو تجميع ذرات المعدن، حتي يكتسب مزيداً من الصلابة من جهة، وإعطائه الشكل المراد تنفيذه من جهة آخري، بحيث تتم هذه الطريقة، بأن ترسم العناصر الزخرفية المتنوعة على الالواح المعدنية اللينة، ثم تطرق هذه الزخارف من الخلف طرقاً خفيفاً (أهداب حسني 2017)، حتي تبرز على السطح وتصبح مجسمة، أو أن توضع الصفائح في قالب من الخشب، به عدد من المنخفضات المختلفة الأحجام والتصميمات في أسطحها، وتحفر عليها الزخارف سواء حفراً بارزاً أو غائراً حسب الحاجة، ثم يدق أو يضغط على الصفيحة ضغطاً شديداً، حتي تأخذ شكل الزخارف المحفورة علي القالب الخشبي ،وبعد أن يتم حز التفاصيل على سطح المعدن، تملأ الشقوق الناتجة عن طريق الحز بمادة النيلو (AL-JadirSaad 1981)،لكي تحدد معالم الزخرفة(Maryon H.ET 1971).

التقبيب: تأتي هذه الطريقة بعد الطرق ،وتكون علي السطح الداخلي للتحفة، وتفيد في تجميع ذرات المعدن حتي يكتسب مزيداً الصلابة فضلاً عن إعطاءه الشكل المطلوب، كما تؤدي الي الأقلال من سمَكة التحفة (Maryon H.ET 1971) ، ويتضح هذا في غطاء البراد.

الصب في القالب: يظهر هذا الاسلوب بوضوح في شكل البراد والمقبض، ويتم تنفيذ هذه الطريقة من خلال صهر المعدن في بوأدقمعدة لهذا الغرض ، وصبه سائلاً في قوالب تماثل فجواتها شكل التحفة المعدنية المرآد صُنعها (أنورمحمود عبدالواحد).

اللحام: عبارة عن معادن تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك التي ينصهر عندها المعدن المرآد لحامه ، ويقدم اللحام علي هيئة أسياخ أو أقراص أو مساحيق ، ويشترط فيها أن يكون من نفس لون التحفة المعدنية ، ويظهر هذا بوضوح في المقبض وفوهة الصب (CelâlEsadAreven).

البرشمه: تستخدم فيها مسامير برشام ، ويعد هذا الاسلوب في وصل أجزاء الأعمال المعدنية من أسهل وأرخص أساليب التوصيل، وتأتي البرشمه ثابته بالاجزاء التي تقتضي طبيعة عملها أن تكون متصلة بصفه دائمه ، ويظهر ذلك بالمقبض وفوهة الصب، وأحياناً توضع المسامير لتكون متحركه ، وتوصل بها الأجزاء التي يتم تحريكها بعد ربطها ، كما هو الحال في برشام غطاء البراد ، ويرعي في أستخدام البرشام أن يكون من نفس نوع معدن العمل المراد برشمته للحصول علي التناسق في الشكل (هاينز جراف).



الاسلوب الزخرفي :

- **<u>الحفر البارز</u>** أستخدم على التحفة موضوع الدراسة الحفر البارز لتنفيذ عناصرها الزخرفية ،هو أحد أساليب فن الحفر وكان الاكثر أنتشاراً على التحف المعدنية ، حيث فضل الفنان أستخدامه لأبراز زخارفه، وتظهر دقة الصانع ومهارته في تنفيذ هذه الطريقة بأن نجد الارضية المنفذ عليها هذه الزخارف متساوية(سعاد ماهر 1986)، فالناظر إلى الزخارف يخيل اليه أنها ملصوقة على الأرضية(شادية الدسوقي 2003)، بمعني أن الفنانيهبط بمستوي أرضية مناظره عن مستوي أشكاله المنقوشة (ألاء عبد العزيز 2012)، وكانت هذه الطريقة تستخدم كأسلوب قائم بذأته، أو مشتركة مع أسلوب صناعي آخر.

المبحث الثاني : الدراسة الوصفية:



براد من الفضة نفذ بطريقة الطرق يتكون البراد من قاعدة مربعة الشكل ثم بدن منتفخ له أربع أوجه ومقبض من منتصف البدن وحتي نهايته وغطاء هرمي الشكل يزدان بكل وجه بزخارف آدمية وله فوهة الصب يزدان أيضاً بأشكال آدمية.

الوجه الأمامي للبراد ويزدان بمنظر صيد فيظهر بأعلي المنظر منظر لجوأد يمتطيه فارس يمسك بيده رمح وباليد الأخري لجام الجواد، ويرتدي الفارس جامه قصيرة وعلي صدره وشاح يتطاير من الخلف ويشد على وسطه بحزام وأسفل الجامه سروال وحذاء ذو رقبة طويلة ويغطي رأس الفارس خوذة وملامح الفارس ذو وجه يميل إلى الإستطالة وله عينين لوزية واسعة وحواجب طويلة وأنف قصيرة وفم صغير وخلف الفارس طائر يشبه طأئر الباز وأمامه كلب يجرى ويتضح أنه كلب صيد من شكل أذنه التي تتطابق مع الواقع وهو في حالة جري، أما عن الفرس الذي يمتطيه الفارس وهو ذو أقدام رسمت بخطوط مثنية للتعبير عن حالة الجرى بسرعة وذيله كثيف

الشعر ووجه ورقبته والجسم الضخم من الوسط إلى الظهر ويسترق عند الرقبة والرأس وهو مايتناسب مع الواقع فقد نجح الفنان في التعبير عن حيوية وحركة الجواد.

ويظهر أمام الملك حارس يرتدي الجامه القصيرة أسفلها سروال ويرتدي بقدمه حذاء قصير االرقبة ويمسك بيده اليمني سيف يرتكز نصله على الأرض ويضع بيده اليسرى أمامه ويشد على وسطه بحزام ويغطي رأسه خوذة وهو ذو وجه بيضاوى وعين لوزية واسعة وأنف طويلة وفم صغير وهو ممشوق القوام وينظر بل ويتحدث إلى سيدة تظهر أمامه وهي تحمل عجلاً على كتفيها وتنظر خلفها وكأنها تلتفت لتنظر من يحدثها وترتدي الكربا أسفلها سروال وتشد على وسطها بحزام وترتدي حذاء قصير الرقبة ويغطي الرأس والرقبة خمار ولايظهر منه إلا وجهها بيضاوي الشكل، ولها عين لوزية واسعه وأنف صغيرة وفم صغير وهي ممشوقة القوام وقدمها اليمني مثني للأمام والقدم اليسري مستقيمه في مشهد يمثل تسلقها السلم وقد حملت الثوار وكأنه أمر سهل ويتضح ذلك من أكتفها التي تحركت إلى الخلف بكل بساطة، أما الثوار فرسم ذو وجه ضخم ويتضح ذلك في منطقة البطن الذي رسمت بخطوط منحنية وظهر به تعريج وذيل منتصب لأسفل أما أقدامه تمسك السيدة بهما وله قرون، ووجه راعي فيه الفنان النسب التشريحية فقد عبر عنه بشكل يتناسب مع الواقع.

أما أسفل المنظر فيظهر ملك يمتطي صهوة جواده ويضع يده اليمني في فمه في تعبر عن التفكير والتوتر والإندهاش من منظر السيدة التي تحمل ثوراً ويمسك بيده اليسرى لجام الجواد ويرتدى جامة قصيرة تصل إلى الركبتين أسفلها سروال ويرتدي بقدمه حذاء ذو رقبة ويغطي رأسه تاج يظهر الشعر أسفله وهو ذو وجه بيضاوى وعين لوزية واسعة وحاجب طويل وأنف طويل وفم صغير أما عن الجواد فقد برع الفنان في التعبير عنه حيث راعي النسب التشريحية فنجد أرجل الجواد الخلفية في حالة قوات وكذلك الأمامية وقد استخدمت خطوط منحنية للتعبير عن البطن والظهر وكذلك رقبة الجواد التي يتدلي منه شعره الكثيف ويغطي ظهر الجواد سترة وله أذنمنتصب لأعلي.

ويظهر أمام الجواد حارس يرتدي الكربا ويشد على وسطه الباتكا ويغطي رأسه قلنسوة تشبه الطربوش.





وجه آخر للبراد لاتتضح فيه المنظر بالكامل ولكن يتضح منه ملك يجلس على كرسي العرش يغطي رأسه تاج ويمسك بيده اليسرى عصا ويرتدي الجامه وعلي صدره وشاح ويظهر أمامه عدد من السفراء الذين يحملون الهدايا ويرتدي كلاً منهما جامه قصيرة أسفلها سروال ويغطي رؤوسهم القلنسوة ويحملون بأيديهم الهدايا يقدموها للملك في مشهد يظهر الولاء والطاعة له.

فوهة الصبللبراد أزدانت بأشكال جنود ومنظر لكلب يجلس على الأرض وأشكال مختلفة من الزهور والأوراق النباتية.

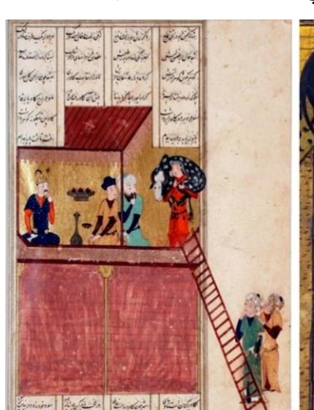
المبحث الثالث الدراسة التحليلية:

أولاً: التأثيرات الإيرانية

بتحاليل الموضوع التصويري المنفذ على التحفة نجد الفنان قد تأثر بشكل كبير بالتصوير الايراني، فتعكس العناصر الزخرفية القصة الايرأنية الشهيرة بملحمة الفردوسي بالشاهنامة، فهنا نحن بصدد رؤية وأضحة لقصة بهرام جور و آزده، و بهرام هذا هو بهرام الخامس بن يزدجرد السالم أحد ملوك الدولة الساسانية المعروف "ببهرام جور" حكم إيران بين سنتي 420و438ميلادية(أبي القاسم الفردوسي 1970)، وقد أستطاع بعدله وسخائه وفروسيته وشجاعتهأن يصير محبباً إلى رعيته بعد أن كرهوا آباه "يزدجرد" الذي أضطهد المجوس في سبيل تمكين المسيحيين من المبادة جهاراً في بلاده،وكان بهرام جور موفقاً في سياسته فقد صالح الروم على شروط عادله، وحث الناس على الزراعة، وكان يشجع العلماء والأدباء والفنانين والموسيقين



منظرآزاده ق16،ايران



منظرآزاده من مخطوط خمس نظامي ق16،ايران

ويدعوهم إلى بلاطه من البلاد الآخري (أبي القاسم الفردوسي1970)، فقد الايرانيين لبطلهم الاسطوري حتي بعد دخول الاسلام وظلت قصصه ذأت أمروا المصورين بتصوير قصصه على صفحات المخطوطات وأنواع التحف التطبيقية المختلفة، ومن قصصه التي أعجب بها رعآة الفن الايرانيين ومصوريهم قصته مع جاريته "آزاده" التي صورها الفنان على الاواني، وبلاطات القاشاني، وحفروها على الاواني المعدانية أيضاً، فقد كان بهرام معتاداً على أصطحاب جاريته آزداه كلما خرج للصيد، وفي ذات يوم خرجا معاً فقابلا قطيعاً من الغزلان، فأصاب منها عدداً كبير، كل ذلك والجارية لاتظهر له أعجاب أو مديح، صبر الملك برهة إلى أن مر غزال عن بعد، وسأل الجارية وقال لها أخبريني أي جزء من جسمه أصيب؟ فقالت له : أعمل عملاً يشرفك يا مولاي _ فأصاب حافر هذا الغزال في أذنه بسهم وأحد فسقط على الارض(محمد مصطفي 1942) وألتفت الملك إلى الجارية في حالة أفتخاروأعجاب بنفسه وقال لها لقد نجحت، فقالت له كل بالمران يا مولاي فقد أعتد فعل ذلك فأصبح عمله لا يتطلب منك أي قوة خارقة، فأغتاظ الملك من هذه الجابة، وأمر الضابط بقتل الجارية آزاده فأخذها الضابط إلى منزله لينفذ أمر الاعدام ولكن الفتاة نظرت اليه بعينيها الجميلتين وأفلحت الجارية أن تقنعه بأن يبقي على حياتها، وأتفقا على أن تعمل في منزله كخادمة حتي لاتثير الشبهات، وكان في أعلي المنزل منظرة عالية تُصعد اليها ستون درجة، وقد أعتادة الفتاة كل يوم أن تحمل عجلة صغيرة وُلدت حديثاً وتصعد بها الستين درجة إلى المنذرة فكانت قوتها تنمو تدريجياً بما يتناسب مع نمو العجل، إلى أن صارت بعد ست سنوات بقرة كاملة النمو دون أن تجد مشقة في حملها، وذات مساء أعطت الفتاة الضابط بعض المجوهرات، وطلبت منه أن يهيئ بثمنها مأدبة فاخرة ينتهز فرصة مرور الملك بهرام جور للصيد ويدعوه اليها، وفعلاً عند مرور الملك للصيد رأي سيدة تحمل البقرة على كتفيها وتصعد السلم فتعجب الملك ذلك وسأل عن آمرها فأجابت آزاده كل بالمران يا مولاي فقد أعتد فعل ذلك فأصبح لا يتطلب مني قوة خارقة، فعرفها الملك وتفهم الحكمة وأحتضنها ولم يفصلهما بعد ذلك سوى الموت(محمد مصطفي1942).

ثانياً أسباب تأثر الفنان الدكني بالتأثيرات الايرانية :

تعد التأثيرات الإيرانية من أعمق التأثيرات وأوضحها ليس فقط في مجال التصوير الإسلامي في الهند، ولكن أيضًا في جميع مناحي الحياة الفنية والثقافية الهندية، وربما يعود ذلك إلى عمق الروابط بين كل من إيران والهند، منذ عصور ما قبل التاريخ (Eastmam(A,E,) 1943)على أرجح الآراء.

هذا وجدير بالملاحظة أن الدكن لم تشذ عن هذا الاتجاه الواضح بالنسبة للحضارة الهندية وعلاقتها بالحضارة الإيرانية، إذ تشير الدراسات إلى أن التأثيرات الإيرانية كانت واضحة على التصاوير الجينية المبكرة في كل من الدكن وغرب الهند,(Gray, (B) (1981).

ويعد عصر الدولة البهمنية التي سيطرت على الدكن في الفترة فيما بين 748-932هـ/1347-1525م من أكثر الفترات التي شهد فيها التأثير الإيراني ارتفاعاً ملحوظًا في الدكن، ويمكن مشاهدة ذلك بصفة خاصة خلال عصر السلطان البهمني أحمد الأول، الذي شهد عصره ازديادًا ملحوظًا في العلاقات مع التيموريين في إيران ووسط آسيا ، كما كان للعلاقات التجارية المباشرة بين البهمنيين وإيران في عهد هذا السلطان دورًا كبيرًا في هذا المجال، حيث كانت السفن تبحر مباشرة بين الخليج الفارسي وموانئ جوا ودابهول Dabhol، وشاول Chaul في الدكن( )1992 Subrahmanyam,(S), ، وعرف عن أحمد الأول البهمني أنه جلب العديد من مشاهير وعلماء إيران إلى بلاده(Zebrowski, (M), 1983)، وقد أدى ذلك إلى ظهور واضح للتأثيرات الإيرانية على فنون وعمائر البهمنيين(أحمد السيد 2009).

كما ازدادت الصلات الإيرانية الدكنية قوة مع اعتناق أغلب سلاطين الدكن المذهب الشيعي(Hutton, (D.S), 2000)، مما أفضي إلى وضع الإيرانيين والممالك الدكنية في كفة واحدة ضد أباطرة المغول السنيين في شمال الهند((Subrahmanyam,(S) 1992, ، الأمر الذي أصبح معه الفنانون الدكنيون أكثر مهارة في تبني موضوعات إيرانية بعد صياغتها في قوالب خاصة بالدكن (Leach, (L.Y),1986)، وقد نتج عن هذه التأثيرات القوية إرباك للدارسين بين فنون الدكن والفنون الإيرانية(Leach, (L,Y), 1995)، وبصفة عامة فقد تفاوتت طبيعة الصلات والتأثيرات الإيرانية على الدكن من مملكة إلى أخرى.

ومن المعروف أن يوسف عادل شاه مؤسس أسرة عادل شاه في بيجابور كان أول حاكم في الهند يعلن المذهب الشيعي كمذهب رسمي لدولته وذلك في عام 909هـ/1503م، كما كان خليفته إسماعيل عادل شاه يفضل الأساليب الإيرانية أكثر من الهندية كما سار على هديه خليفته على عادل شاه الأول، وقد انعكس ذلك على تصاوير المخطوطات إبّان تلك الفترة، إذ أصبحت التصاوير المبكرة في بيجابور تعتمد في جانب كبير منها على نسخ المخطوطات الإيرانية أو الرسم بالأساليب التي كان يتبعها الفنانون الإيرانيون إبّان تلك الفترة، كما يشاهد في تصاوير مخطوط عجائب المخلوقات للقزويني، ومخطوط نجوم العلوم (أحمد السيد2009).

ومع تولي إبراهيم عادل شاه الثاني واصلت التأثيرات الإيرانية صعودها حيث رحب هذا السلطان بالعديد من المهاجرين الإيرانيين في بلاطه، ومع نهاية عهده بدأت التأثيرات الإيرانية في الأفول وحل محلها التأثيرات المغولية(Seyller,(J), 2000).

وتتشابه أحمد نكر كثيرًا مع بيجابور في تراجع التأثيرات الإيرانية أواخر القرن 10هـ/16م كنتيجة مباشرة لخسارة موانيها على الساحل الغربي للهند، حيث كانت تلك الموانئ مصدراً هاماً من مصادر اتصالها بإيران (Zebrowski, (M)1983)، كما كان يمثل ضم أملاكها إلى الإمبراطورية المغولية في القرن 11هـ/17م سببًا آخر لذلك.

هذا ومن المعروف أن كلكنده كانت من أكثر المراكز الدكنية تأثرًا بالتصوير الإيراني، وربما بسبب الهجرة الإيرانية التي استمرت إلى كلكنده خلال القرن 11هـ/17م، إلى جانب أن سلطان قلي مؤسس أسرة قطب شاه التي حكمت كلكنده كان تركيًا من قبيلة الشاه السوداء، وقد هاجر من غرب إيران إلى بيدار عاصمة البهمانيين (3) (Hutton, (D.S), 2000)، ونتيجة لهذه الأصول التركمانية فقد بالغ الكثير في حجم الأثر التركماني على تصاوير كلكنده بصفة خاصة، حيث ذكر كل من زبرواسكى وليندا يورك أن العديد من الأمراء التركمان المعروفين هاجروا من غرب إيران إلى الدكن في القرن 9هـ/15م.

ونظرًا لمكانة كلكنده كمركز هام لجذب العديد من العلماء والفنانين من مختلف أرجاء إيران؛ فقد ظهرت العديد من التأثيرات الإيرانية المختلفة مثل تأثيرات بخاري والتي شوهدت بقوة في مخطوط كليات السلطان محمد قلي قطب شاه بصفة خاصة, مما يرجح رحيل أحد فناني بخاري إلى كلكنده وعمله فيها إبّان عهد هذا السلطان.

ظهور الكتابات الفارسية :

مثلت الكتابات الفارسية عنصرًا هامًا يمكن ملاحظته في العديد من التصاوير المبكرة للدكن، وهي تعد من أهم مظاهر التأثير الإيراني على التصوير الدكني، وهنا نجد الكتابات الفارسية أعلي المنظر التصويري دأخل إطار مستطيل الشكل.

ثالثاً العناصر التصويرية بالتحفة :

"رسوم الشخوص"

راعي الفنان الدكني التناسب بين أحجام الشخوص فقد أهتم بالتركيز على الوضع الطبيعي للشخوص فيظهر جميع الاشخاص في وضع جانبي فيما عدا السيدة فتظهر في وضع ثلاثي الارباع.

بالنسبه للسحن فالوجوه بيضاوية الشكل والعيون لوزية إما وأسعة والحواجب طويلة غير متصلة، والفم صغير، وجه السيدة فأتسما بالبراءة والجمال.

"الازياء"



الجامة :-من الملابس الهندية، وهو رداء يشبه إلى حد كبير القفطان، ولكنه يتميز بكميه الطويلين الذي يصلان إلى المعصمين، ويكون يقاً عند الصدر والبطن، ومتسعاً من أسفل فيأخذ شكل الناقوس (رجب سيد 1999)، وهو غير محدد بطول، فهنا يظهر قصيراً يصل إلى الركبتين، ويرتديه الملك والحراس.

السروال (الشلوار):-يغطي الجزء السفلي للجسم(ثريا نصر 1998)، وقد أخذ الهنود هذه التسمية عن الفرس، فالسروال فارسى معرب، ويذكر أن أصله في الفارسية سربال ومعناه فوق القامة(أحمد مطلوب1995)، وأصله مركب من (سر) أي فوق و (بال) أي القامة وله بالعربية عدة معاني منها سروال وسراويل وغيرها، وهناك من يرى أنها مشتقة من الفارسية القديمة (زردارد) وفي الفارسية الحديثة (شلوار) (طوبيا العنيسى1964) وعنها أخذ الأصل الهندي، ويشد السروال حول الوسط بشريط (تكه تجري بباكية) ويمتد إلى الكعبين، ويعرف بالهند بأسم بيجامة(فايزة محمود 1998)، وقد أرتدت النساء والرجال السروال على السواء والتي كانت تصنع من الحرير في أغلب الاحيان(محمد التونجي1980م).

الباتكا:-(البند أو الزنار أو الحزام)، وهو حزام عريض للخصر، وقد لبسه كلاً من الرجال و النساء الحزام، يُلف أثنان أو ثلاث مرات حول الخصر ويربط، أو يمسك بحزام [3] (John gillow 2010)، وينتهي بأطراف مطرزة، وكان عادة ما كان ينسج من الحرير ويطرز بخيوط الذهب والفضة(Shanti Swarup1996).

الكربا : هو قميص طويل يصل إلى الركبتين ضيق عند الصدر، وينسدل بأتساع، وترتديه عامة النساء(Amina okada 1980)، ويظهر هنا ترتديه السيدة.

التاج :- الفعل تتويج، ويقال توجه فتتوج، أي ألبسه التاج فلبسه للعرب ، والعرب تسمي العمائم التاج، لأن العمائم للعرب بمنزلة التيجان للملوك، وقد وصفه **"دوزي"** بأنه طاقية عالية لها هيئة خاصة، وبه يتوج الملوك، وهو من الذهب وأحياناً يرصع بالأحجار الكريمة (رينهارت دوزري1971).



القلنسوة :- القلساة أو القلنسية أو أو القلنساة أو القلينسة، وهي من ملابس الرءوس ،وتشير هذه الكلمة إلى الطاقية التي توضع تحت العمامة، ومنها ما يلبس بدون عمامة، كغطاء للرأس (أحمد مطلوب 1995)منها المستدير الشكل،والبصلي ، والمدبب لأعلي،وغيرها من الاشكال .

الخمار:- يظهر هنا ترتديه السيدة ويغطي الرأس والرفية وينسدل على الصدر.



"رسوم الحيوانات والطيور"

الكلب :-له أسماء عدة (برأقش، كساب، زهمان)(أهداب حسني 2008)، وتمتاز كلاب الصيد بمميزات خاصة بأن لديها معرفة فائقة بالصيد، وخبرة وأسعة بطابع فريسته، وقد أشتهر أنه أكثر الحيوانات فكاً، وأسرعها عدواً ،أشدها صبراً، وأكثرها وفاءاً لصاحبها(أهداب حسني 2008)، فنجد الكلب هنا له أذنان طويلتان ،وسيقان قوية، وذيل طويل.

الجياد :- تعتبر من أبرز رسوم الحيوانات في الفن الاسلامي وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنها كانت وسيلة للتنقل والحركة.

ونالت الجياد مكانة كبير عند الفنان الدكني وأصبحت شعاراً للحكم كالفيل(شوقي عبد القوي 1990)، وقد أدت كثرة النزعات والحروب بالدكن إلى أرتفاع أسعار الخيول، كما كانت عنصراً رئيسياً في رحلات الصيد والسباق، فهي من أهم وسائل التنقل في عملية الصيد نظراً لسرعتها ورشاقتها(رانياهنداوي2009)، وقد نجح الفنان في إضفاء الثراء على أجسامهم سواء عن طريق تزينها بالالجمة والسروج المتنوعة الاشكال وبأغطية تعددت أشكالها وألوانها.

الثور :- وهو ذكر البقر ، ويقال له بالفارسية كاونر أو كاوميش

(أهداب حسني 2008)، ويتميز بالجسم الضخم ذات شعر قصير كثيف دهني ، ورقبة غليظة ،وأذناب طويلة تنتهي بخصلة شعر ،ووجود سنم عند قمة الرقبة والاكتاف ، وتبرز قرونه الملساء المقوسة علي جانبي رأسه ، ويمتلك سيقان فوية ذات أظلاف مشقوقة (أهداب حسني 2008)، وكان يستخدم الثور لعديد من الرموز والاشارات ، فلو رسم في مشاهد الصراع فإنه يرمز إلي الحيوان المنهزم ، والخير والشر والنور والظلام ، وأذا رسم مع التنين فانه يرمز إلي الحيوان القادر والميسطر ، وأستخدم شكل الثور فلكياً أيضاً فهو يرمز الي برج الثور ، وكوكب الزهرة وكوكب القمر(أولكر أرغين 2005)



طائر الباز:- وهو من أخطر أنواع الطيور الجارحة، وقد قسم إلى خمس أقسام (البازي، الزرق، الباشق، العصفي، البيدق)، وقد أرتبط ظهورها بالفرسان عند الخروج للصيد [5] (عبد العزيز سالم بدون تاريخ).

الخاتمة وأهم النتائج

- التزم الفنان الدكني في تنفيذ موضوع التصويرة من وجهة نظر التعاليم الاسلامية فتظهر آزاده وهي ترتدي الحجاب الذي لايظهر منه سوي وجهها على عكس التصاوير الايرأنية التي تحمل نفس الموضوع التصويري فقد أهتم الفنان الايراني بظهآر جمال وحُسن آزاده فتظهر بدون غطاء رأس وشعرها المنسدل على كتفيها ويكتفي بوضع قلنسوة صغيرة على الرأس، فمن الوضح تشبع الفنان الدكني بالمبادئ الفقيهية فقد أستطاع ترجمتها بموضوعته التصويرية.
- حَرصا الفنان الدكني على الالتزام بمضمون القصة التي وردة بالشاهنامة فنجد القصة تسرد أن الملك كان في طريقه لرحلة الصيد ثم أتجاه بناءاً على دعوة الضابط إلى منزله لتناول الطعام، هنا في التجسيد الدكني للحدث نجد الفنان أستحضر جميع العناصر التصويرية التي تعكس ذلك، فنجد الحارس والجياد والصقر الذي كان يصحبه الملوك معهم في رحلات الصيد ،وكذلك الكلب الذي كان عنصر من عناصر الرحلة، وذلك على عكس التصاوير الايرانية التي أهتم فيها الفنان بأبراز صعود آزاده السلم مع أهمال باقي العناصر وجعلها مجرد عناصر زخرفية تشغل التصويرة.
- أتضح تأثر الفنان الدكني الشديد بالتصوير الايراني وذلك بتصوير المالك وهو يضع صابعه الكبير بفمه من هول المفاجأة وشدة تعجبه، وهي من السمات والتاثيرات الايرانية الواضحة وتتضح بالصور الايرانية المستخدمة بالمقارنة.
- حرص الفنان الدكني على جعل عناصره الزخرفية والمنظر التصويري مفعم بالحركة من خلال توظيف العناصر الادمية والحيوانية، حيث تبدو للناظر كأنها تتحرك.
- أستطاع الفنان الدكني أن يعبر عن المنظور التكراري الذي يتمثل في طريقة رؤية المنظر التصويري متفاوة المسافة على أرضية منبسطة وكذلك متنوعة مع عدم التكرر للعناصر مما أضفي على المنظر طابع من الحيوية.
- أكدت المناظر والزخارف السابقة الذكر ،علي إن الفنان الدكني قد شغل المساحة التصويرية بأكملها سواء بالشخوص أو الحيوانات موزعين على مستويات مختلفة وذلك بأستخدام خط أفق مرتفع، وهذه التقنية الفنية جعلت أغلب المساحة التصويرية، عبارة عن مستويات منظورية مختلفة أحداهما فوق الآخر، مما أضفي الواقعية والعمق على المنظر التصويري.
- أستخدم الفنان الخطوط المائلة والمنحنية للتعبير عن العمق المكاني والتعامل مع المساحة المخصصة للمشهد التصويري على سطح البراد من خلال حركة الميول في المنظر التصويري التي أعتمدت على ترتيب هذا المنظر التصويري فوق شرائح مساحية مائلة، وبالتالي نجح في توصيل الاحساس بتنوع الميل وبإيقاع مكاني حي.
- نجح الفنان الدكني في أستغلال الفراغ على سطح التحفة بأسلوب يتلائم مع شكل البراد، مما مكنه من فرصة وضع الرسوم بعضها فوق بعض وتقديمها بصورة متوالية وبطريقة متنوعة، حيث قسم الفراغ طولياً بأستخدام رسوم الحيوانات والشخوص، مما أوحي بالعمق الناتج عن هذا الترتيب المتتالي للمناظر في الفراغ.
- تأثر الفنان الدكني من خلال موضوعه التصويري بالتاثيرات الإيرانية فضلاً عن عن تمسكه بتقاليد وطنه الهندي وبيئته الدكنية، فأستخدم قصص الأدب الفارسي وقام بمزجها مما أنتج أسلوباً جديد ذي طابع خاص، أمتاز بالعمق الفكري، وترسيخ خصوصية مميزة لمدرسة التصوير الدكني، فالناظر إلى نتاجاتها لايحتاج إلى جهد كبير ليميزها، فهو يدرك الجزء من خلال الكل.
- نجح الفنان الدكني من خلال العناصر الزخرفية الإندماج الكلي في الموضوع ،حيث خلق إحساس شمولياً للجمال، بأستخدام الحركة التموجية ،مما يوحي بالإنسجام والانسياب.

❖ جاء المنظر التصويري ملائم لوظيفة التحفة كبراد من الفضة فخامة التحفة الغالية الثمن توضح أنها كانت مصنوعة لراعي أو حاكم حرص الفنان أرضاء الذوق الخاصبه فقد كان حكام الدكن ملهمين بالقصص والبطولات الخاصة بملوك إيران الذي ورد ذكرهم بالشاهنامة، فكانت المنتجات المعدنية تصنع في الورش الملكية وكانت معظم منتجاته مخصصة لصالح البلاط الملكي وقصور النبلاء.

المراجع العربية

1) أبي القاسم الفردوسي(1970) : الشاهنامة ،ملحمة الفرس الكبري ، ترجمة عبدالوهاب عزام ، ج2،ص80.
2) أحمد السيد محمد الشوكي (2009): مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي 895-1098هـ/1490-1687م ، رسالة دكتوراة ، كلية الاداب جامعة عين شمس ، ص786.
3) أحمد مطلوب (1995): معجم الملابس في لسان العرب، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت،ط1 ، ،ص72.
4) ألاء عبد العزيز خيري(2012): التحف الخشبية في الهند منذ الدولة المغولية وحتي نهاية القرن 13هـ /19م درأسة آثرية فنية ، رسالة ماجستير ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة ،ص256.
5) أهداب حسني : (2008) الاشكال الحيوانية علي التحف المعدنية السلجوقية (درأسة آثرية فنية) رسالة ماجستير ، كلية الاداب بقنا ، جامعة جنوب الوادي،ص74، ص56.
...................(2017)مناظر وزخارف علبة معدنية من العصر القاجاري "دراسة اثرية فنيه"،مجلة العمارة والفنون ، العدد السابع ،2017م،ص7.
6) أولكر أرغين صوي(2005) : تطور فن المعادن الاسلامي منذ البداية حتي نهاية العصر السلجوقي ، ترجمة الصفصافي أحمد القطوري ،المشروع القومي للترجمة ،المجلس الاعلي للثقافة، القاهرة ،العدد973،ط1 ، ص324.
7) أنورمحمود عبدالواحد(1967): طرق تشكيل المعادن ، سلسلة الصناعات الهندسية ،ط1، دار الثقافة العربية للطباعه ، القاهرة ، ص25.
8) ثريا سيد نصر(1998): تاريخ أزياء الشعوب، عالم الكتب للطباعة والنشر ،ص439.
9) رأنيا عمر علي هنداوي(2009) : الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير المدرسة المغولية الهندية ،رسالة ماجستير ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة،ص272.
10)رجب سيد أحمد المهر (1999):مدرسة التصوير الاسلامي في إيران والهند منذ القرن 10هـ/16م وحتي منتصف القرن 12هـ /18م في ضوء مجموعة متحف كلية الاثار جامعة القاهرة، رسالة ماجستير ،كلية الاثار جامعة القاهرة، ص209.
11)رينهارت دوزري (1971): المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ،ترجمة أكرم فاضل، بغداد، ،ص86 ،87.
12)سعاد ماهر(1986): الفنون الأسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،ص123.
13)شادية الدسوقي (2003): الاخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية ، مكتبة زهراء الشرق،2003م، ص99،96.
14)شوقي عبد القوي عثمان (1990): تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الأسلامية (41-904هـ/661-1498م) ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يوليو ص161.
15)طوبيا العنيسى(1964): تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه، القاهرة، ص35.

16)عبد العزيز صلاح سالم(1991) : الفنون الاسلامية في العصر الايوبي "التحف المعدنية"،مركز الكتاب للنشر ،ط1،القاهرة، ص31.

..........................(بدون تاريخ) الرياضة وأدواتها في مصر الاسلامية في ضوء مجموعتي المتحف الاسلامي والقبطي ، رسالة ماجستير ، كلية الاثار جامعة القاهرة ،بدون تاريخ ، ص140 ،141.

17)فايزة محمود عبد الخالق الوكيل(1998) : دراسة لمجموعة من التصاوير الإيرانية والهندية بمتحف قصر المنيل ،ندوة الأثار الإسلامية في شرق العالم الأسلامي ، القاهرة 30نوفمبر -1ديسمبر ،ص676.

18)محمد أحمد زهران (1965): فنون أشغال المعادن والتحف ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط1،القاهرة ، ص15.

19)محمد التونجي (1980): المعجم الذهبي فارسي – عربي ،دار العلم للملايين ، بيروت ،ط2،ص133.

20)محمد مصطفي (1942): بهرام جور في التصوير الاسلامي ، مجلة الرسالة ، العدد450، ص214 ،215.

21)ناصف عبد السيد إبراهيم (1999): أصول التحف المعدنية السلجوقية في أيران " دراسة أثرية فنية " ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية الآداب ،جامعة طنطا ، ص118.

22)هاينز جراف (1983) : أشغال المعادن ، ترجمة م. عبدالمنعم كاكف ، سلسلة الاسس التكنولوجية ، مؤسسة الأهرام بالقاهرة والمؤسسه الشعبيه للتأليف بليبزج،ص115.

المراجع الأجنبية

23) Amina okada(1980) : Imperial Mughal painters : india ,british library,p72.

24)Colyer Ross (H) (1981): The art of Bedouin Asadiarabionprofile, Bedouin jewellery,p118,.

25) CelâlEsadAreven(1984): TÜrksanati ,s. ozkur of set Istanbul,p240.

26) Eastmam(A,E,)(1943) :Iranian Influences in the Early Western Indian style, journal of theAmerican Oriental Society, vol.63,No.2.Apr-Jun,p93 .

27) Gray, (B),(1981) : The Arts of India,newyork, p.134.

28) John gillow(2010) : Textiles of the Islamic world ,thames&Hudson, London, ,p236.

29) Shanti Swarup(1996):Mughal art, a study in handicraft ,agamkala prakashan,p109.

30) Amina okada(1980) : Imperial Mughal painters : india ,british library,p72.

31) AL-JadirSaad(1981) : arab and Islamic silver, London ,Staceyinternational,p131.

32) Hutton, (D.S)(2000),: The Elixir of Mirth and Pleasure the Development ofBijapuri Art,1565 – 1635, Doctor of Philosophy ,UniversityofMinnesota ,U.S.A,p18.

33) Leach, (L,Y),(1995): Mughal and Other Indian Painting from theChasterBeaty library, vol. 2 ,London, ,p149.

34) Leach, (L.Y)(1986),: Indian Miniature Paintings andDrawings, The Cleveland Museum of Art, Catalogue of Oriental Art, part 1, USA,p149.

35) MaryonH.ET(1971).: al. :metal work and enameling . Apractical treatise on gold and silver smith work and their allied crafts ,doverpublications INC. new york ,p57.

36) Seyller,(J),(2000) PaintersDirection in Early Indian Painting,ArtibusAsiae,vol.59,no.319,, p304.

37) Subrahmanyam(S)(1992):IraniansAbroad ,Intra -AsianEliteMigrationandEarly Modern StateFormation JAS, Vol. 51, No. 2. May,p342.

38) Zebrowski, (M)(1983):, Deccani Painting ,UniversityofCaliforniaPress , p60.